

POESIA DI MARIO LUZI IN SPAGNA: PROBLEMI DI TRADUZIONI DI UN TRADUTTORE-TRADOTTO

Pedro Luis Ladrón de Guevara
Universidad de Murcia (Spagna)*

Sintesi: L'intervento è diviso in due parti: la prima riguarda la funzione di Luzi come traduttore attraverso il passaggio di un testo di Bilenchi che diventerà una poesia di Guillén e che dopo Luzi traduce all'italiano tenendo in mente sia il testo di Guillén sia quello di Bilenchi. La seconda parte è l'evoluzione della traduzione di una poesia di Luzi ("Aprile-Amore") attraverso le sei diverse versioni: Horia-Pacheco (1959), Aragone (1962), Armani (1973), Guillermo Fernández (1994), Ladrón de Guevara (1999), Coral García (2007).

Resumen: El estudio se compone de dos partes: la primera, se refiere a la función de Luzi como traductor a través del paso de una prosa de Bilenchi que Jorge Guillén transformará en una poesía que posteriormente Mario Luzi traduce teniendo en cuenta tanto el texto de Guillén como la prosa de Bilenchi. La segunda parte es la evolución de la traducción de una poesía de Luzi ("Aprile-Amore") a través de seis diferentes versiones: Horia-Pacheco (1959), Aragone (1962), Armani (1973), Guillermo Fernández (1994), Ladrón de Guevara (1999), Coral García (2007).

1. LUZI TRADUTTORE: IL PASSAGGIO BILENCI—GUILLEN—LUZI

Nell'analizzare le traduzioni di Mario Luzi fatte in Spagna, non posso non ricordare le parole da lui scritte in "Riflessioni sulla traduzione"¹ in cui il poeta mostra il suo profilo di traduttore intimamente legato a una concezione positiva di essa, non deficitaria, ("associamo

* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Letras. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Campus de la Merced. pladron@um.es

¹ Mario Luzi, "Riflessioni sulla traduzione" ne *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 48-53.

il concetto di traduzione ad un concetto che potremo chiamare di depotenziamento”, aveva rimproverato) che lotta contro il mito “un po’ sofisticato, un po’ superfetatorio, dell’impossibilità e dell’improbabilità del tradurre in poesia”. Per Mario con la traduzione “il verbo si moltiplica” e questo conferisce una valenza superiore al fatto che il testo non arrivi totalmente integro. Con quell’ironia che conosce bene chi con lui ha avuto un minimo rapporto, citava l’opinione avversa di Goethe sulla traduzione poetica ma aggiungeva “Se non che anche Goethe ha predicato in un modo, ma per fortuna ha agito in un altro”. Perciò, non sono qui per teorizzare sulla traduzione ma per cercare nelle diverse traduzioni di Luzi la strada migliore per avvicinare la sua poesia al lettore spagnolo, considerando —come lui stesso afferma— che “Quello che importa è rinnovare, è rendere attivi i rapporti tra creazione letteraria e traduzione”.

Anche Luzi ha parlato della sua impossibilità di teorizzare: “io che in vita mia —scrisse— ho resistito anche troppo poco alla sirena della teoresi non ho scritto una riga a cui si possa attribuire intendimento teorico. Ho scritto di traduzioni da lettore e da critico, ne ho scritto anche da autore per esporre ragionamenti in margine al lavoro eseguito. Ho scritto sul fatto e non sul principio”². Ma proprio questo non teorizzare di Luzi, fa sì che nel tradurre applichi la propria teoria della traduzione, e questa è legata alla sua attività poetica. Il traduttore Luzi non dimentica mai il poeta Luzi che c’è dentro di lui e che lo porta a cambiare il significato delle parole pur di ottenere il ritmo e il climax di una composizione.

Il poeta e componente della Generación del 27, Gerardo Diego, aveva raccolto le sue traduzioni nel libro *Tantalo (Versiones poéticas)* (Madrid, Ágora, 1960)³ —così come Luzi farà con le sue poesie in francese ne *La cordigliera delle Ande*—. Diego mostra il suo pensiero sul “atrevido y desesperante deporte de la traducción”, con speciale riferimento alla traduzione di lingue così simili:

*El título Tántalo me parece expresivo del suplicio de la traducción de poesía en verso. Parece que vamos a tocar con las manos, que ya está apresada, que ya está, y resulta que se nos aleja y nos burla [...] La dificultad es más tantálica cuanto la lengua sea más próxima.*⁴

La vicinanza delle lingue non viene percepita —e anch’io ne sono assolutamente convinto— come facilità per il traduttore bensì come complessità per le diverse sfumature di due lingue che hanno sperimentato un’evoluzione non sempre uguale.

Al contrario Diego parla della necessaria duplicità del traduttore, che deve diventare lui stesso il poeta tradotto: *No será auténtico traductor si no logra ser a la vez los dos poetas, el mismo y el diferente. Dos que sean uno solo. He aquí la nobleza del oficio en su más alta y ardua dignidad vencedora.*⁵ Luzi invece parla della duplicità dei due autori a cui

2 Mario Luzi, *La cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983, pp.V-VI

3 Gerardo Diego, *Tantalo (Versiones poéticas)*, Madrid, Ágora, 1960; in *Obras completas. Poesía*, a cura di Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996. Díez de Revenga ha pubblicato di recente il bellissimo libro *Las traducciones del 27. Estudio e cronología* (Sevilla, Fundación Lara, septiembre 2007), con un rigoroso saggio e un’interessante scelta di poesie tradotte dei componenti della Generación del 27.

4 Díez de Revenga, *Las traducciones*, op.cit., p.24.

5 Id. P.25.

appartiene il testo, cioè l'autore della lingua di partenza e quello della lingua di arrivo: *La traduzione di poesia lirica (su cui si è specialmente teorizzato) di fatto si risolve in un oscuro patteggiamento di concessioni, di resistenze, di pretese senza prova di legittimità tra autore e autore, tra il poeta tradotto che sta nell'apparentemente scomoda immobilità dell'oggetto e l'altro che ha dalla sua la altrettanto apparentemente fortunata prerogativa del disporre e del fare: i termini possono a ogni buon conto essere capovolti e allora il primo ci si impone nella invidiabile autorità dell'oggetto compiuto e il secondo barcolla nella precarietà del suo tentativo di produrre un oggetto analogo*⁶.

Sappiamo che Luzi ha tradotto Du Bos, Coleridge, Montesquieu, Racine, Valéry, Shakespeare, e Tirso di Molina, *Dannato per disperazione* (Milano, Garzanti, 1991), ma c'è un testo sul quale mi vorrei soffermare, *La fuente*⁷ di Jorge Guillén, proprio perché in esso autore-traduttore formano un'unità vincolata a un terzo scrittore da cui parte il testo guilleniano.

Questo testo diventa —in parole del proprio Luzi— “una specie di certame italo-spagnolo, una partita a tre che forse diventerà un poco il lettore e in ogni caso collega al mio i nomi di due grandi amici, e per questo mi è caro”⁸. Si tratta di un testo di Bilenchi, sul quale Guillén fece una *suite* in spagnolo, in tre parti, che dopo Luzi traduce meno liberamente di quanto le sue parole —“versione”— ci fanno credere. Furono pubblicate per primo su “Il Critone” di Lecce, Anno V, n.7, il 7 luglio 1960 e raccolte in volume nella collana “All'insegna del pesce d'oro”, Milano, 1961 da Vanni Scheiwiller.

Scriva Bilenchi ne “Le Stagioni”, del libro *Una città* (Lecce, Ed. Il Critone, 1958):

La piscina era al principio di una vallata e aveva accanto una fonte, alta a tre archi, dove, durante l'estate, le donne dei quartieri vicini lavavano i panni;

Il testo viene trasformato da Guillén in tre versi: *A la fuente, gran fuente de tres arcos, / Venían a lavar su ropa blanca / Las mujeres de aquellos barrios próximos*. Scompare “la piscina” e “al principio di una valle” perché Guillén trasforma in poesia la scena che vede il protagonista della narrazione di Bilenchi, ma senza il personaggio che alla fine del testo entra nella piscina. L'io narrante verrà eliminato nell'ultimo verso, ma non sarà più il protagonista di Bilenchi, bensì il poeta stesso che guarda la scena (*Yo miraba caballos y mujeres*) per lasciare l'immagine di bellezza che ricorderà sempre. Nella versione di Luzi i tre versi di Guillén diventano quattro: *La fonte era al principio di una valle./ Fonte alta a tre archi. / Venivano a lavarvi panni / donne da quelle case, da quei vicoli*. Luzi recupera dall'originale bilenchiano “al principio di una valle” (invece di “vallata”) cancellato da Guillén, mentre *aquellos barrios próximos*, che era la traduzione letterale del testo di Bilenchi, si trasforma in Luzi in “case” e “vicoli”.

Ogni tanto, un cavallo rompeva le file serrate e rumorose delle donne, si accostava timoroso alle fonte e beveva adagio dopo avere a lungo fissato l'acqua che si rinnovava schiarendosi lentamente. [Bilenchi]

6 Mario Luzi, *La cordillera delle Ande ed altri versi tradotti*, Milano, Einaudi, 1983, p.VI.

7 Jorge Guillén, *La fuente*, variazioni su di un tema di Romano Bilenchi, versione di Mario Luzi, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1961.

8 Id., p. IX.

Guillén dá maggior rilievo al cavallo con il quale inizia il verso: *Un caballo surgió, que ya rompía / Las apretadas filas rumorosas, / Temeroso acercándose a la fuente. / Y bebió poco a poco de aquel agua / Que había contemplado con sosiego. / El agua, renovada, se aclaraba / Lentamente*. Per non togliere protagonismo all'animale scompare "delle donne". Invece l'acqua si ripete in Guillén per farne un verso molto sonoro che sembra raccogliere il movimento liquido attraverso la reiterazione della vocale "a": *El agua, renovada, se aclaraba*.

Luzi è anche molto attento alla prosa di Bilenchi, in modo da tradurre i versi di Guillén usando il vocabolario originale del testo italiano: per esempio "accostarsi" e non "avvicinarsi", "adagio" e non "piano". Guillén aveva aggiunto "con sosiego", ma Luzi preferisce "fissata prima lungamente" e, per evitare la ripetizione dell'avverbio in —mente, traduce quel "lentamente" guilleniano con "a poco a poco".

I Cavalli giungevano anche a coppie, nitrivano con serpentine scatti di gioia e si mordevano sul collo. Le donne allora si riposavano; qualcuna accarezzava un cavallo che subito protendeva il muso verso di lei [Bilenchi]

Gli altri cavalli giungevano alla fonte "a coppie" —scrive Bilenchi— e così lo traduce Guillén (*Vinieron en parejas*), ma Luzi si allontana questa volta sia da Guillén che da Bilenchi creando la ripetizione ("a due a due") che si collega con l'altra reiterazione del verso precedente: "a poco a poco".

I "relinchos... sonaban" è sostituito da "nitrivano" seguendo quasi interamente il testo di Bilenchi. Luzi aggiunge appena una virgola per cancellare la congiunzione "e"—: "nitrivano con serpentine scatti / di gioia, si mordevano sul collo".

"A ratos descansaban las mujeres". "A ratos", ("di tanto in tanto"), risponde Guillén all'"allora" di Bilenchi, mentre invece Luzi ha preferito cambiare con "a intervalli". Il resto del brano segue il testo di Bilenchi.

Poi i cavalli se ne andavano per la strada alta di polvere soffice e bianca urtandosi e mordendosi ancora sul collo e sui fianchi. Le donne tornavano a lavare chi più indolente chi più spedita di prima. Rimanevo a guardare le donne e i cavalli e quando i cavalli erano scomparsi dietro la grande curva della strada entravo nella piscina [Bilenchi]

Con "Y, por fin,", sostituendo il "Poi" di Bilenchi, comincia Guillén il verso 17. Si prosegue senza problemi il resto del verso: "I cavalli se ne andarono" (*los caballos se marcharon*). Più difficile la traduzione dei due versi seguenti che Guillén ha messo fra trattini: —*Bajo la polvareda blanda, blanca / Del camino, más alto con el polvo—/ siempre en solaz rozándose y mordiéndose*, e che Luzi non traduce: aggiunge "lenti" e cancella quello che sarebbe letteralmente "più alta con la polvere", *más alto con el polvo*, e anche *Siempre en solaz*. Luzi preferisce tornare al testo di Bilenchi: "lenti lungo la strada alta di polvere / soffice, bianca", dove di nuovo la virgola sostituisce la congiunzione "e".

Guillén —e così fa Luzi— non include la frase finale di Bilenchi riferita alla piscina ("e quando i cavalli erano scomparsi dietro la grande curva della strada entravo nella piscina") perché preferisce lasciare l'io con la bellezza di quell'immagine fatta di donne e cavalli (*Yo miraba caballos y mujeres*, traduzione luziana, "Io guardavo le donne e i cavalli") alla quale

Guillén ha preferito dedicare la poesia e che diventa la conclusione finale del poema, palese nella terza variazione: *Se va el grupo equino. / La hermosura queda*. Con parole di Luzi: “il branco equino va via, / la bellezza rimane”.

Guillén non si considerò mai traduttore, perciò chiama i suoi testi “variazioni” mentre Luzi ha preferito il termine più comune fra i poeti di “versione”. La passione di Luzi per le versioni è tale che già nella seconda edizione de *La barca* (Parenti, Firenze, 1942) viene inclusa con il titolo “Copia da Ronsard” il poema di Pierre de Ronsard “Sur la mort de Marie”.

2. LUZI TRADOTTO: EVOLUZIONE DEL POEMA “APRILE—AMORE”

La presenza di Luzi in Spagna —come quella di Campana, Ungaretti, Saba, Montale— è stata scarsa fino all’ultimo decennio, e molte volte la diffusione si deve all’interesse personale di qualche poeta ispano (penso ad Antonio Colinas e Quasimodo, o Tomás Segovia e Carlos Vitale e Ungaretti).

Le poesie di Luzi sono apparse sulle antologie di poesia italiana e sulle riviste letterarie: HORIA, Vintilia — LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Poesía italiana contemporánea. Antología*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959 [*Diana risveglio; Abril—Amor; Donna in Pisa; Rughe; Notizie a Giuseppina dopo tanti anni; E il lupo*]; ARMANI, Horacio, *Poetas italianos del siglo XX*, selección, prólogo, traducción y notas de, Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1973 [*Dove non eri...; Marina; Aprile—Amor; Nero; Ma dove*]; FRABETTI, Carlo, *Catorce poetas italianos actuales*, Selección, traducción y prólogo de; Los Libros de la Frontera, 1988 [*Giovinette; Non so come; Nuance; Est; Augurio; Il fiume; Perché luce, ti ritrai...; Vola alta, parola, cresci in profondità; Bruciata la materia del ricordo ma non il ricordo*]; CRESPO, Angel, *Poetas italianos contemporáneos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994 [*Seranata di piazza d’Azeglio; Alla vita; Cimitero delle fanciulle; Maturità; Non so come; Ritorno; Epistolium; Labilità; Visitando con E. il suo paese; Nero; E il lupo; Prima notte di primavera; Il tragheto; Augurio*]. Stupisce che non sia presente sulle antologie di Antonio Colinas: *Poetas italianos contemporáneos*, edizione con testo a fronte, Madrid, Editora Nacional, 1977; ma neanche nella sua *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1999.

Diverse le poesie sparse tra le riviste letterarie, impossibili da rintracciare tutte. Vediamone alcune: già nel 1964 apparivano alcune poesie sulla rivista *Sur* con il contributo di Francesco Tenti Montalto, *Mario Luzi o desde el punto fijo*. Trenta anni dopo *Su Litoral / Ediciones Unesco*, “Poesía italiana contemporánea” n° 201-202, 1994, con introduzione e traduzione di Horacio Armani, pp. 259-267 [è l’antologia pubblicata nel 1973 ma anche con il poema *Vita fedele alla vita*]. La rivista *Hora de poesia*, n°7, gennaio—febbraio 1980, comprende l’articolo di P.L.Ugalde “¿Para qué nos sirve Petrarca? La poesía de Mario Luzi”, e raccoglie i poemi *Non so come, Il cuore di vetro, Dove l’ombra, Figura, Natura, S’avvia tra i muri, e preda della luce, A quel tempo è un barbaglio, Dove non eri quanta pace*. Sulla rivista *Arrecice*, n. 38-39, nel volume dedicato a “Il secondo novecento” (Murcia, inverno 1996, pp. 63-75), le poesie sono tradotte da Carlos Vitale [*Nell’imminenza dei quarantanni; Ménage; Il fiume; Detto? Non taciuto appena. Duro*]. Sulla rivista *Turia*, n.62, di novembre 2002, Emilio Coco scrisse “Mario Luzi, il maestro” con la poesia *Ospite clandestino*

(pp.117-126). Nel 2005, novembre-dicembre, appare sulla rivista *Clarín*, “Tres poemas” scelti dal poeta Rodolfo Alonso (*Avorio; Diana risveglio; Marina*). Sulla rivista universitaria dell’Universidad Complutense de Madrid, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° 12, appaiono tre sezioni di “S’increspa il fiume” ma soltanto in italiano.

In libro appare sulla collana “La isla de los ratones” nel 1962 un’antologia a cura di Elisa Aragone, con il titolo *Poemas* (Santander); nel 1999 l’*Antologia di poemas 1932—1998* (Madrid, Hueriga & Fierro) a cura di Pedro Luis Ladrón de Guevara; nel 2000 *La pasión del Señor. Vía Crucis* (Madrid, Publicaciones Claretianas); nel 2006 *Primicias del desierto* (Madrid, Hiperion) a cura di Coral García. Un’antologia di saggi è appena apparsa, nel 2007, *Ensayos críticos sobre literatura* (Eunsa, 2007) a cura di Ladrón de Guevara.

Ma per vedere l’evoluzione delle traduzioni di Luzi ho scelto la poesia *Aprile—amore*, proprio perché è presente in cinque occasioni: in Horia—Pacheco (1959), Elisa Aragone (1962), Armani (1973), Guillermo Fernández (1982,1994) Ladrón de Guevara (1999) e Coral García (2006).

Il primo verso ha una traduzione letterale in tutti (*El pensamiento de la muerte me acompaña*) tranne in Aragone il quale ha preferito il verbo *seguir* (*me sigue*) per conservare forse le stesse sillabe dell’originale. Nel verso secondo scompare il numerale (*due*) in Horia-Pacheco, Armani e Guillermo Fernández, il che non è dovuto alla metrica visto che nel primo verso non è stato rispettato il dodecasilabo.

Aragone traduce “via che sale” con *cuesta* (“*salita*”) stravolgendo la costruzione voluta da Luzi con un gerundio (*de esta cuesta penando por sus recodos*). Ciò indica che non è chiaro per il traduttore quale sia il soggetto della frase: si ha l’impressione che sia il pensiero e non la via “che sale e pena”. Questa via è San Leonardo a Firenze, dietro i giardini di Boboli e a contatto con la natura, dove abitava il pittore Ottone Rosai, frequentato dal poeta. Ricordiamo la poesia di Luzi: “Il pensiero della morte m’accompagna / tra i due muri di questa via che sale / e pena lungo i suoi tornanti”. Armani ha usato *asciende* per “sale”, il resto ha preferito *sube*. In genere tutti hanno mantenuto il verbo *penar* tranne Horia e Pacheco i quali hanno preferito *sufrir*. Di solito hanno tradotto “tornanti” per *recodos*, termine molto più poetico, ma Horia e Pacheco hanno preferito *curvas* e Fernández *retornos* nel senso di un continuo torcere, termine molto più comune in America che in Spagna.

Il freddo “di primavera” —si ricordi, il titolo è *Aprile-amore*— diventa aggettivo in Armani e in Fernández. L’uso dei verbi seguenti indica la capacità di comprensione della poesia: il freddo che si presenta quando la primavera è già presente —e perciò il caldo dovrebbe aiutare all’esplosione della natura— fa tornare la natura ad uno stato anomalo e inquieto, anche se Luzi usa dei verbi attribuiti principalmente per le persone (“irritare”, “stranire”). Da qui la grande varietà dei sinonimi per i verbi: l’erba e il glicine si *endurece* (Horia e Pacheco), *enrarefa* (Armani, Fernandez), *aoja* (Aragone), *turba* (Ladrón de Guevara), *aturde* (García). La “selce” è stato tradotto di solito con il nome generico di “pietra” mentre hanno dato un senso più specifico Ladrón de Guevara (*silex*) e García (*pedernal*); Aragone ha preferito interpretarla come la pietra del pavimento della strada (*adoquines*), anche se il verbo che ha usato *exasperar* non mi sembra adeguato, meglio *vuelve aspera* (Armani, Ladrón de Guevara, García); *hace aspera* di Horia e Pacheco sembra quasi un italianismo, e *casca la piedra* de Fernández da un senso lontano da quello luziano.

Sotto gli impermeabili ed i cappotti il freddo punge le mani e produce un brivido: generalmente “cappe” è stato tradotto come *capas* anche se hanno scelto *abrigos* Horia e Pacheco, ed Aragone. Il freddo “punge”, *pincha* (Horia-Pacheco), *punza* (Armani, Fernández, García), *pica* (Ladrón de Guevara) le mani secche, anche se poco comprensibile in Aragone (*escalofriante pincha manos secas*); il resto ha usato verbi come *estremece* (Armani) *da escalofríos* (Horia-Pacheco, García), *provoca un escalofrío* (Ladrón de Guevara).

La costruzione con il sostantivo e il verbo dello stesso campo semantico, “Tempo che soffre e fa soffrire”, viene tradotta da Armani (*Tiempo que sufre y hace padecer*) che distrugge la reiterazione del verbo conservata dagli altri traduttori (*tiempo que sufre y hace sufrir*). Il “turbine” diventa *torbellino, remolino, vórtice*, mentre “misti” è stato tradotto più come aggettivo (*mezcladas*, da Horia e Pacheco e Ladrón de Guevara) che come locuzione preposizionale (*junto a crueles apariciones*).

“E ognuna” riferito alle crudeli apparizioni è stato tradotto come *cada una* tranne Horia e Pacheco che lo sostituisce con un *que* relativo, obbligando ad usare un plurale (*crueles apariciones / que... rápidas desaparecen*). Ladrón de Guevara ha aggiunto, per eliminare qualsiasi ambiguità, *de éstas (cada una / de éstas)*. Sia Aragone (*ya entre el polvo y el viento se disipa*) che García (*ya desaparece / rápida en el polvo*) hanno aggiunto l’avverbio “già” non presente nell’originale. Armani e Aragone hanno scelto la preposizione *entre* invece di *en* (*entre el polvo y el viento*); il resto ha lasciato la preposizione *en*.

Di solito tutti hanno mantenuto l’ordine del verso 13 con il soggetto “cammino” a inizio verso (eccetto Aragone che ha preposto il verbo). La forma impossibile in spagnolo con il verbo essere (“Il cammino è”) porta a una grande diversità di verbi: *pasa* (Horia—Pacheco), *va* (Armani, Aragone), *recorre* (Fernández), *lleva* (Ladrón de Guevara, García). Più problematica la locuzione congiuntiva “se non che” interpretata dalla maggior parte con valore avversativo (Horia e Pacheco, *El camino pasa por lugares conocidos, / pero cosas irreales / prefiguran el exilio y la muerte*; Armani, *El camino va por sitios conocidos / pero tornados irreales / prefiguran el exilio y la muerte*; Fernández, *El camino recorre lugares conocidos / pero irreales ahora, / prefigurando el exilio y la muerte*; mentre altri hanno preferito darle un valore eccettuativo, equivalente a “salvo il fatto che” (Ladrón de Guevara, *El camino lleva por lugares conocidos / aunque hechos irreales / prefiguran el exilio y la muerte*; Aragone, *Va el camino por sitios conocidos / si no es que hechos irreales / prefiguran el destierro y la muerte*; e García *El camino lleva por lugares conocidos, / si no fuera porque hechos irreales / prefiguran el exilio y la muerte*).

Il verso 16 mostra il gioco io/te, prima e seconda persona a confronto (“Tu che sei, io che sono divenuto”). Horia e Pacheco, Armani, Fernández mantengono la reiterazione del verbo essere (“Tu que eres, yo que he llegado a ser”), Ladrón de Guevara ha cambiato la struttura anche se mantenendone il senso (“Tu que eres, yo que ahora ya lo soy”), indicando proprio la posteriorità dell’io. Invece Aragone cambia al verbo *volver* rompendo il senso e la struttura (*tú que eres, yo que me he vuelto*), e anche García che fa una domanda inesistente nell’originale (“Tú que eres, yo en qué me he convertido”).

Il verbo “Aggirare” in prima persona non ha creato problemi ma c’è stata una grande diversità nella scelta: *muevo* (Horia e Pacheco, García), *voy vagando* (Aragone), *vago* (Ladrón de Guevara), *merodeo* (Armani, Fernández). Horia e Pacheco si allontanano del testo

originale traducendo “in così ventoso spazio” per *entre tanto viento*, trasformando l’aggettivo in sostantivo; il resto ha preferito mantenere *ventoso espacio*; così come “traccia” viene quasi sempre tradotto con *huella* anche se Ladrón ha preferito *rastro*.

La paura —o precauzione— dei traduttori di non rispettare il testo italiano la troviamo nei versi seguenti (“E’ incredibile ch’io ti cerco in questo / o in altro luogo”) tradotto *en este / o en otro lugar*, soltanto Horia e Pacheco hanno osato l’avverbio *aquí* (*Es increíble que yo te busque aquí / o en otro lugar*). Fernández ha cambiato la congiunzione disgiuntiva *o* per la congiunzione copulativa *y* (*Es increíble que ande buscándote en éste y otros lugares*), e cambia la struttura del verso (“dove è molto / se possiamo riconoscerci”) per *donde apenas podríamos reconocernos* invece della più usata —con qualche variante— *donde ya es mucho*: Horia-Pacheco (*donde ya es mucho si nos podemos reconocer*); Armani e García uniscono il pronome all’infinito (*reconocernos*) con il *si* condizionale; mentre Aragone introduce un’altro infinito (*es mucho ya poder reconocernos*); Ladrón de Guevara usa il congiuntivo (*donde ya es mucho que podamos reconocernos*).

Pochi i problemi di comprensione, perciò il problema si centra principalmente nella struttura sintattica: quando Luzi scrive “s’aspetta degli altri / quello che è in noi oppure non esiste”, “Altri” viene messo in contrapposizione a “noi” (altri *versus* noi); la scelta in spagnolo è fra *los otros*, forse più filosofico, o il più colloquiale *los demás*. Il primo (*otros*) viene usato da Armani, Fernández e García, il secondo (*los demás*) da Horia e Pacheco, Aragone e Ladrón de Guevara. Il pronome dimostrativo “quello” seguito del relativo non necessariamente doveva essere tradotto con un pronome ma con “art. + *que*” (in spagnolo *Lo que*, *la que*...): *lo que está en nosotros* (Horia e Pacheco, Ladrón de Guevara, García), *Lo que hay en nosotros* (Aragone). Di nuovo Armani e Fernández coincidono nella loro soluzione, in questo caso usano il dimostrativo: *eso que está en nosotros*.

Il testo presenta pochi problemi ma è come se ci fosse la necessità di farlo diversamente dai traduttori precedenti: il pronome indefinito del verso “chi soffre o langue spera, se anche spera” non dovrebbe rappresentare un problema (*quien sufre o languidece espera*) ma c’è chi ha preferito tradurlo con *aquel* (Armani) o *el que* (Fernández); così come “anche” è stato tradotto principalmente per “ancora” (*aún, todavía*) ma García ha preferito meglio l’avverbio *además*.

Delle volte la forma italiana esercita una forza così forte sul traduttore che questi utilizza la stessa forma sintattica, e questo si vede molto bene nelle preposizioni: “un soffio basta a suscitarlo” diventa in Armani e Garcia *un soplo basta a suscitarlo*, il resto ha preferito *un solplo basta para suscitarlo*, tranne Aragone che ha scelto *con un soplo se levanta*.

Il verso 30 comincia “Questo ho imparato e dimenticato”. Il dimostrativo dà forza a inizio verso e perciò non dovrebbe essere eliminato, nonostante Horia e Pacheco l’abbiano fatto (*Lo he aprendido y olvidado*), così come non si dovrebbe aggiungere il pronome atono (*Esto lo he aprendido y olvidado*) per farlo diventare più perentorio e categorico, meno prosaico (*Esto he aprendido y olvidado*, traducono Aragone e Ladrón de Guevara). García aggiunge il verbo essere e il relativo (*Esto es lo que he aprendido y olvidado*).

Forse basterebbe un unico verso, il 31 (*ora da te mi torna fatto chiaro*), per vedere le diverse sensibilità poetiche dei traduttori: c’è chi segue la struttura italiana anche se adoperandola in spagnolo: Ladrón de Guevara aggiunge *como*, prendendo la preposizione

“Da” come provenienza (*ahora de ti me vuelve como algo claro*), simile a ciò che fa Aragone (*ahora de ti me vuelve esclarecido*). C’è chi lo fa diventare quasi una prosa (*y por ti ahora se me hace un hecho claro*, Horia e Pacheco), ma in quasi tutti la seconda persona diventa complemento di mezzo figurato, non ritengo che possa interpretarsi come complemento di causa, perché cambierebbe il senso del poema (*ahora por ti se me torna evidencia*, Armani; *por ti resulta hoy algo muy claro*, Fernández; *ahora por ti me resulta un hecho claro*, García).

Il penultimo verso (“ora prende vivezza e verità”) è stato tradotto letteralmente da quasi tutti (*ahora adquiere viveza y verdad*) anche se alcuni hanno usato altri verbi: *toma*, (Horia e Pacheco) *cobra* (Aragone), ma questa ultima traduce vivezza per *movimiento*.

Per finire, l’ultimo verso, bellissimo (*La mia pena è durare oltre quest’attimo*) ha trovato inaspettamente diversi sinonimi per tradurre “pena”; così diventa *dolor* per Horia e Pacheco e Armani, e *castigo* per Fernández. Per quanto riguarda “oltre” Armani, Fernández e Ladrón de Guevara hanno scelto *más allá de este instante*, mentre García ha preferito *después de este momento*, Horia e Pacheco *más que este instante*, e Aragone usa stranamente due volte la preposizione *de*: *Mi pena es de durar más de este instante*.

In conclusione, più il traduttore s’allontana dal testo originale più gravi possono essere gli errori. Vuol dire questo che non dovrebbe esserci libertà da parte del traduttore? No, non è proprio così, ma questa libertà deve essere indirizzata a creare un ritmo più poetico, magari togliendo parole o aggiungendone al fine di raccogliere la sfumatura del testo originale, ma non di certo per creare un testo dove l’originale non sia riconoscibile.

“Tradurre poesia” è un’operazione che consta di due fasi delle volte dimenticate: la prima è tradurre, la seconda è fare poesia. Sembra ovvio, ma la realtà dimostra che non lo è. Tradurre poesia vuol dire un esercizio di traduzione in cui entrano in gioco grammatica, lessico e comprensione del testo, ma dove tante volte si lascia da parte la creazione del ritmo poetico. Perciò una volta tradotto il testo come tale il traduttore deve dimenticare il proprio ruolo, mettersi nei panni del poeta e dare poeticità al testo tradotto anche se per fare questo dovrà cercare una struttura diversa o un sinonimo non proprio uguale a quello di partenza, ma non per capriccio, ma per ritrovare la magia della poesia originale.

APRILE-AMORE

Il pensiero della morte m'accompagna
tra i due muri di questa via che sale
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo
di primavera irrita i colori,
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra
la selce; sotto cappe ed impermeabili
punge le mani secche, mette un brivido.

Tempo che soffre e fa soffrire, tempo
che in un turbine chiaro porta fiori
misti a crudeli apparizioni, e ognuna
mentre ti chiedi che cos'è sparisce
rapida nella polvere e nel vento.

Il cammino è per luoghi noti
se non che fatti irreali
prefigurano l'esilio e la morte.
Tu che sei, o che sono divenuto
che m'aggio in così ventoso spazio,
uomo dietro una traccia fine e debole!

È incredibile ch'io ti cerchi in questo
o in altro luogo della terra dove
è molto se possiamo riconoscerci.
Ma è ancora un'età, la mia,
che s'aspetta dagli altri
quello che è in noi oppure non esiste.

L'amore aiuta a vivere, a durare,
l'amore annulla e dà principio. E quando
chi soffre o langue spera, se anche spera,
che un soccorso s'annunci di lontano,
è in lui, un soffio basta a suscitarlo.
Questo ho imparato e dimenticato mille volte,
ora da te mi torna fatto chiaro,
ora prende vivezza e verità.

La mia pena è durare oltre quest'attimo.

Mario Luzi

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los muros de esta calle que sube
y sufre a lo largo de sus curvas. El frío
de primavera irrita los colores,
endurece la hierba, la glicina, hace áspera
la piedra; bajo abrigos e impermeables
pincha las manos secas, da escalofríos.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un remolino claro lleva flores
mezcladas a crueles apariciones
que, mientras te preguntas qué son, rápidas
desaparecen en el polvo y en el viento.

El camino pasa por lugares conocidos,
pero cosas irreales
prefiguran el exilio y la muerte.
Tú que eres, yo que he llegado a ser,
yo que me muevo entre tanto viento,
hombre detrás de una huella fina y débil.

Es increíble que yo te busque aquí
o en otro lugar de la tierra, donde
ya es mucho si nos podemos reconocer.

Pero hay todavía una edad, la mía,
en que esperas de los demás
lo que está en nosotros o ni siquiera existe.

El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio, y cuando
quien sufre y languidece espera, si espera todavía,
que una ayuda se anuncie desde lejos,
está en él, basta un soplo para suscitarlo.
Lo he aprendido y olvidado mil veces
y por ti ahora se me hace un hecho claro,
ahora toma viveza y verdad.
Mi dolor es durar más que este instante.

Vintilia Horia y Jesús López Pacheco (1959)

El pensamiento de la muerte me sigue
entre los dos muros de esta cuesta
penando por sus recodos. El frío
de primavera irrita los colores,
aoja hierbas, glicinas, exaspera
el adoquín; bajo abrigos, gabardinas
esalofriante pincha manos secas.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un vórtice claro trae flores
junto a crueles fantasmas, cada uno
mientras tú te preguntas lo que sea
ya entre el polvo y el viento se disipa.

Va el camino por sitios conocidos
si no es que hechos irreales
prefiguran el destierro y la muerte.
¡Tú qué eres, yo qué me he vuelto
que voy va vagando en tan ventoso espacio,
hombre detrás de un rastro fino y débil!

Es increíble que te busque en éste
o en otro sitio de la tierra donde
es mucho ya poder reconocernos.

Pero aún es una edad, la mía,
en que de los demás se espera
lo que hay en nosotros o no existe.

El amor nos ayuda a que vivamos
y duremos, anula y da comienzo.
Cuando quien sufre o pena, espera, si aún espera,
que un socorro se anuncie desde lejos,
está en él, con un soplo se levanta.
Esto he aprendido y olvidado mil veces,
ahora de ti me vuelve esclarecido,
ahora cobra verdad y movimiento.

Mi dolor es de durar más de este instante.

Elisa Aragone (1962)

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los muros de esta calle que asciende
y pena a lo largo de sus recodos. El frío
primaveral irrita los colores,
enrarezca la hierba, las glicinas, vuelve áspera
la piedra; bajo capas e impermeables
punza las manos secas, estremece.

Tiempo que sufre y hace padecer, tiempo
que en un vórtice claro trae flores
junto a crueles apariciones, y cada una
mientras te inquietas qué es desaparece
rápidamente entre el polvo y el viento.

El camino va por sitios conocidos,
pero tornados irreales
prefiguran el exilio y la muerte.
¡Tú que eres, yo que he llegado a ser,
que merodeo en tan ventoso espacio,
hombre tras una huella fina y débil!

Es increíble que yo te busque en este
o en otro sitio de la tierra donde
ya es mucho si podemos reconocernos.

Mas todavía hay una edad, la mía,
que espera de los otros
eso que está en nosotros o no existe.

El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio. Y cuando
aquel que sufre o se consume espera, si aún espera,
que un auxilio se anuncie desde lejos,
está en él, basta un soplo a suscitarlo.
Esto lo he aprendido y olvidado mil veces,
ahora por ti se me torna evidencia,
ahora adquiere viveza y verdad.

Mi dolor es durar más allá de este instante.

Horacio Armani (1973)

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los muros de la calle que sube
y pena en todos sus retornos. El frío
primaveral irrita los colores,
enrarece la hierba, las glicinas, casca
la piedra; bajo capas e impermeables
punza las manos secas, escalofría.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en claro torbellino trae flores
junto con crueles apariciones, y cada una
—mientras inquieres qué es— desaparece
al instante en el polvo y el viento.

El camino recorre lugares conocidos,
pero irreales ahora,
prefigurando el exilio y la muerte.
¡Tú que eres; yo, que he llegado a ser,
que merodeo en tan ventoso espacio,
hombre trás una huella fina y débil!

Es increíble que ande buscándote en éste
y otros lugares de la tierra, donde
apenas podríamos reconocernos.
Pero es todavía una edad, la mía,
que de los otros espera
eso que está en nosotros, o no existe.

El amor ayuda a vivir, a durar;
el amor anula y da principio. Y cuando
el que sufre o languidece espera, si aún espera,
que un auxilio se anuncie a lo lejos,
ya está en él, basta un soplo para suscitarlo.
Lo he aprendido y olvidado mil veces,
por ti resulta hoy algo muy claro,
ahora adquiere viveza y verdad.

Mi castigo es durar más allá de este instante.

Guillermo Fernández (1994)

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los dos muros de esta calle que sube
y pena a lo largo de sus recodos. El frío
de primavera irrita los colores,
turba la hierba, la glicina, vuelve áspero
el sílex; bajo capas e impermeables
pica las manos secas, provoca un escalofrío.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un torbellino claro lleva flores
mezcladas con crueles apariciones, y cada una
de éstas mientras te preguntas qué es desaparece
rápida en el polvo y en el viento.

El camino lleva por lugares conocidos,
aunque hechos irreales
prefiguran el exilio y la muerte.
¡Tú que eres, yo, que ahora ya lo soy,
que vago en tan ventoso espacio,
hombre tras un rastro fino y débil!

Es increíble que yo te busque en este
o en otro lugar de la tierra, donde
ya es mucho que podamos reconocernos.
Pero es también una edad, la mía,
que espera de los demás
lo que está en nosotros o bien no existe.
El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio. Y cuando
quien sufre o languidece espera, si aún espera,
que una ayuda se anuncie desde lejos,
está en él, un soplo basta para suscitarlo.
Esto he aprendido y olvidado mil veces,
ahora de ti me vuelve como algo claro
ahora adquiere viveza y verdad.

Mi pena es durar más allá de este instante.

Pedro Luis Ladrón de Guevara (1999)

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los dos muros de esta calle que sube
y pena por sus recodos. El frío
de primavera irrita los colores,
aturde la hierba, la glicina, vuelve áspero
al pedernal; bajo capas e impermeables
punza las manos secas, da escalofríos.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un remolino claro lleva flores
junto a crueles apariciones, y cada una,
mientras te preguntas qué es, ya desaparece
rápida en el polvo y en el viento.

El camino lleva por lugares conocidos,
si no fuera porque hechos irreales
prefiguraron el exilio y la muerte.
¡Tú que eres, yo en qué me he convertido
que me muevo en este ventoso espacio,
hombre tras una huella fina y débil!

Es increíble que yo te busque en este
o en otro lugar de la tierra, donde
ya es mucho si podemos reconocernos.
Pero es todavía una edad, la mía,
en la que se espera de los otros
lo que está en nosotros o no existe.
El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio. Y cuando
quien sufre o languidece espera, si además espera,
que una ayuda se anuncie desde lejos,
está en él, un soplo basta a suscitara.
Esto es lo que he aprendido y olvidado mil veces,
ahora por ti me resulta un hecho claro,
ahora adquiere viveza y realidad.

Mi pena es durar después de este momento.

Coral García (2007)